Rok IV. Warszawa, 15 Maja 1911 r. № 10. (Ogólnego zbioru № 64).

Przegląd Muzyczny



DWUTYGODNIK

POŚWIĘCONY MUZYCE

WYCHODZI

1-go i 15-go każdego miesiąca.

WARUNKI PRENUMERATY:

W Warszawie, kraju, cesarstwie i zagranicą: rocznie: *3* rb. *60* kop; półrocznie *2* rb. kwartalnie *1* rb. (W Galicji: rocz. kor. 9, półrocz. kor. 5, kwar. kor. 2.50.

Numer pojedyńczy **15** kop.

Cena ogłoszeń: 20 kop. za wiersz petitowy.

Prenumeratę przyjmują: w Warszawie i na prowincji — wszystkie księgarnie; w Krakowie: księgarnia Piwarskiego i Sp., i biuro dzienników Salomonowej; we Lwowie: księgarnie Altenberga i Połonieckiego; w Poznaniu księgarnia Niemierkiewicza.



W Warszawie oddzielne numery nabywać można w kjoskach i księgarniach.

Redakcja otwarta jest codziennie od 12—1 i od 4—6 pp., w niedziele i święta od 12 -1.

Redaktor przyjmuje codziennie z wyjątkiem świąt od 4 — 5 pp.

Adres Redakcji: **Warszawa, Krucza Nr. 7.**

Telefon Redakcji № 188-75

TREŚĆ NUMERU 10.

Adresy artystów muzyków i pedagogów zamieszkałych poza Warszawą.

Łódź.

Szwarcbach Stanisław, pianista, kompozytor, Piotrkowska 71.

Włoctawek.

Neumark — Sokołow Wera, lekcje gry fortepianowej,

Częstochowa.

Wawrzynowicz L. (dyrektor szkoły muz.).

Piotrków.

T. Mazurkiewicz (Dyr. Tow. Muzycz.) lekcje gry fortepianowej, teorji i udział w koncertach.

Babicka Stefanja, lekcje gry fortepianowej. Specjalność: przygotowanie na wyższy kurs konserwatorjum.

Mława.

W. Szwejkowski (dyr. Lutni). Lekcje gry fortepjanowej i organowej i zespoły chóralne.

Będzin.

K. Herbaczewski (dyr. Tow. muz.) lekcje gry fortepjanowej i zespoły chóralne.

Moskwa.

Pachulski Henryk prof. konserwat., pjanista i kompozytor. Granatnyj zaułek dom Armiańskiego.

Grodno.

Wróblewska Alina, Sadowa 12, kursy muzyczne i kursy gimnastyki rytmicznej według metody Dalcroze'a.

Wilno.

Bohuszewiczówna Wanda, ulica Wielka 5, m 1 współudział w koncertach i lekcje gry skrzypcowej.

H. Szydłowska, lekcje gry fortepianowej, Ignatowski zaułek 3, m. 3,

Żukowska Bronisława (Nabiereżnaja 4, m. 12) lekcje gry fortepjanowej.

Melitopol (Krym).

Czubaty Eljasz, dyrektor i właściciel szkoły muzycznej (klasy: skrzypcowa i fortepjanowa).

Żyrardów.

Marja Procner, lekcje gry fortepjanowej. Przygotowanie na średni kurs konserwatorjum.

Kraków.

Dr. Chybiński Adolf, Długa 4.

Dr. Zdzisław Jachimecki, Grodzka 47.

Dr. Reiss Józef Władysław, Wielopole 7, (harmonja, historja muzyki, przygotowanie do egzaminu państwowego)

Heumann Stanisława (uczennica Lampertiego) lekcje śpiewu, Batorego 18.

Lwów.

Różycki Ludomir, Długosza 29.

Skrzydlewski Stanisław, Chorążczyzna 10.

Jarosław Leszczyński, Teatyńska 9.

Henryk Jarecki, nauka partji oper. Ossolińskich II.

Stanisław Mańkowski, Chodkiewicza 9.

Wiedeń.

Wolfsohn Juljusz, pianista, Fuchsthalerg 12.

Berlin.

Janczewska-Rybałtowska, pianistka, Uhland-[strasse 45.

Neumark Ignacy, kapelmistrz i korepetytor solistów operowych Charlottenburg Groimanstr. 61 III.

Poznań.

Panieńska Teresa, Półwiejska 25, lekcje śpiewu solowego,

Rok IV. Warszawa, 15 maja 1911 r. № 10. Ogólnego zbioru № 64.

Przegląd Muzyczny



DWUTYGODNIK

POŚWIĘCONY MUZYCE

WYCHODZI

1-go i 15-go każdego miesiąca.



EDWARD SCHURÉ.

Matylda Wesendonck i jej rola w życiu Ryszarda Wagnera.

(Ciąg dalszy).

Od tego czasu jesteśmy obecni w listach przy zstępowaniu z uroczego szczytu. Następne cztery lata były najbardziej burzliwe w życiu Wagnera. Świeża bytność w Paryżu, koncert w Wielkiej Operze, niepowodzenie, jakiego doznał Tannhäuser, podróż do Rosji pobyt w Wiedniu i dużo innych krótkotrwałych powodzeń i wciąż wzrastających rozczarowań. Podczas tego tułactwa trapi go żal za utraconem „schroniskiem". Bez względu jednak na wszystkie doświadczenia pozostaje niezmiennie wierny swojej najdroższej. Ona — jak dawniej — jest jego przyjaciółką, Muzą i Aniołem.

W miarę sił podtrzymuje go zdala. Czternaście listów p. Wesendonck, jedyne, jakie umieszczono w zbiorze, należą właśnie do tej epoki. Ton tych listów jest więcej powściągliwy od poprzednich. Myśli Matyldy są jakby przysłonione lekką mgłą, przez którą prześwieca czysta, głęboka dusza, tęgi rozum i silna wola. Nieustannie wzywa Wagnera do panowania nad sobą, do poznania swej wyższej natury. Mistrz skarżył się pewnego razu, że Liszt, jego dobry przyjaciel, nie pojmuje jego wzniosłych tendencji. Na tej zasadzie dowodził Wagner, że o idealnej przyjaźni między dwoma mężczyznami nie może być mowy. Pani Wesendonck odpowiedziała na to następującym argumentem: Pomimo wszystko Liszt jest panu najbliższym. Nie zmniejszaj pan znaczenia waszej przyjaźni. Znam jedno piękne zdanie, wygłoszone przez Liszta: „Cenię ludzi na zasadzie tego, czem są dla Wagnera". Cóż można było na to odpowiedzieć? P. Wesendonck niekiedy pragnie odświeżyć wspomnienia o drogiem dla Wagnera schronisku. „W chwili, w której piszę do Pana na balkonie, Alpy rozpalają się cudnym rumieńcem w promieniach zachodzącego słońca. Ach! gdybym mogła wyrazić ten różowy odblask w moim liście i rozświecić nim pańską duszę". List kończą następujące słowa: „Noc otuliła ziemię. Blade i bez życia góry zasnęły na horyzoncie. Dokoła milczenie. Niech błogi spokój zawita do pańskiej duszy".

Uczucie p. Wesendonck względem mistrza pozostaje niezmienione; nie wyjawia ich jednak otwarcie. Spotkania, rzadkie wprawdzie, zakochani nazywają



„świętem serca“. W jednym z listów twórca Trystana i Izoldy odezwał się był z pochwałą o idyllicznem życiu Matyldy, ta zaś odpowiedziała: Jeżeli w samej rzeczy życie czasami nazwać można idyllą, wzrok spostrzegawczy łatwo zauważy w niem wszystkie oznaki tragedji. Zwykła krótkowzroczność ludzi nie pozwala im poznać tej prawdy. Czyż może być życie bez cierpień? Wielkość, uczynność i piękność nie zadowalają człowieka, który oprócz tego pragnie posiąść szczęście. Dziwne żądanie. Zdaje mi się, że ten, kto posiada jeden z tych trzech przymiotów nie powinien pożądać żadnego innego szczęścia.

W tym stoickim poglądzie na życie czuje się echo niewypowiedzianych cierpień. List datowany 1863 r. zawiera jedynie następujące słowa Izoldy: „Przezemnie wybrane i przezemnie zgubione nieskończenie kochające serce“.

W tym roku p. Wesendonck przysyła Wagnerowi na dzień urodzin wiersze, z których wynurza się cała gama rzewności. Autorka porównywa siebie do kwiatka, który nie może pomieścić w swoim kielichu wszystkich promieni słonecznych i bez żadnej zawiści względem współbraci ustawicznie zwraca się do nich. Ostatnie wiersze wyrażają całą niemą tragedję jej życia.

„Do głębokiej mogiły złożyłam moją miłość, moje nadzieje i życzenie, wszystkie moje łzy, radości i cierpienia, wreszcie sama ległam w grobie“.

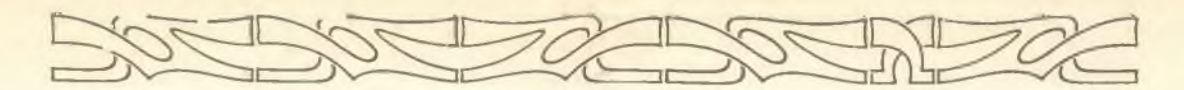
W książce zamieszczona jest medaljonowa fotografja p. Wesendonck, pochodząca z tego okresu czasu. Rysy twarzy nie się nie zmieniły, lecz jakaż różnica w wyrazie! Myśli pozostawiły głęboki ślad na jej czole, rozszerzyły łuki brwi i odznaczyły linje szczęk. Na ustach niema goryczy, lecz utraciły dawny uśmiech. Szeroko otwarte oczy, jak dawniej, pogrążone są w rozmyślaniach; patrzą teraz na ideały przez zasłonę życia. Wszystkie cierpienia przekształciły się na tym obliczu w rzewny smutek i marmurowy spokój. Jest to głowa kobiety, która poznała życie przez cierpienie.

EPILOG.

Wagner liczył już 51 rok życia, a jego zachmurzony horyzont nie rozjaśniał się wcale. Zdawałoby się nawet, że niebo jego życia zaciągnęło się jeszcze bardziej czarnemi chmurami. Mistrz jednak nie stracił wiary w samego siebie, rozczarował się tylko ostatecznie do swojej szczęśliwej gwiazdy; nagle w jego życiu nastąpił nagły i niespodziewany przewrót. Stało się to jakby za dotknięciem czarodziejskiej pałeczki.

W mgnieniu oka los, będący mu do tego czasu macochą, przeistoczył się w dobrą wróżkę i przyniósł w złotym rogu to szczęście, o którem marzył. W tym czasie kończy się wymiana listów pomiędzy Wagnerem i M. Wesendonck. Nić stosunku, jakgdyby przecięta jednem uderzeniem, zrywa się odrazu, i wielka miłość wypełniająca mistrzowi życie w ciągu okrągłych dziesięciu lat, ta miłość, która doświadczała tak wiele prób, niknie bez śladu.

Z ostatnich listów Wagnera do ukochanej, w porównaniu z dawniejszymi, wieje lodowaty chłód. Cóż mogło wywołać taką nagłą zmianę bez żadnej jawnej przyczyny? Dlaczego odrazu znikło uczucie, karmiące się dotąd z niewyczerpanego źródła? Pytania te byłyby nierozwiązaną zagadką dla każdego, kto nie wie, co się działo wówczas w sercu Wagnera. Gdy zajrzymy w głąb duszy mistrza, wszystko staje się jasnem i zrozumiałem. Źródło biło po dawnemu, tylko wprawna i władna ręka odprowadziła jego bieg w inną stronę. Wiosną 1864 roku Wagner, obciążony długami, straciwszy wszelką nadzieję na przyszłość, był wezwany do Monachjum

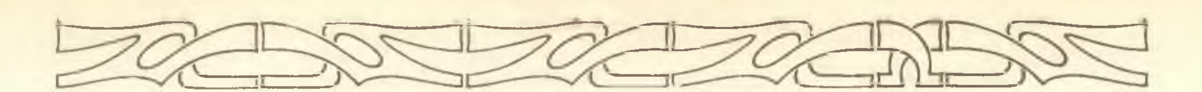


przez Ludwika II Bawarskiego. Młody ten monarcha wychowany w samotnym zamku pośród Alp bawarskich, posiadający czystą, marzycielską duszę, obdarzoną szczerością i wysokim idealizmem zapoznał się z dziełami artysty, przejął się jego ideałami i nie miał teraz innego życzenia, jak pomódz Wagnerowi w urzeczywistnieniu jego pojęcia o sztuce. Natychmiast po wstąpieniu na tron Ludwik II zrealizował swoje zamiary i wysłał osobistego sekretarza z poleceniem odszukania mistrza. Wagner pospiesznie przybył do Monachjum. Oto jak w liście do pani Wille twórca Trystana opisuje swoje pierwsze spotkanie z królem, liczącym wtedy zaledwie 18 rok życia.

„Jak Pani wiadomo, mlody król Bawarski posyłał po mnie, i dzisiaj byłem mu przedstawiony. Na nieszczęście, jest on tak piękny, posiada tyle zmysłu i taką płomienną i szlachetną duszę, że boję się, aby w tym pospolitym świecie nie przemknęło mu życie jak krótkotrwały, piękny sen. Król kocha mnie bardzo i przytem z całym zapałem pierwszej miłości; wie przytem wszystko, co się tyczy mojej osoby. Chce, abym został przy nim na zawsze, żebym pracował, odpoczywał i zajął się wystawieniem moich utworów; chce, żeby mi na niczem nie zbywało, pragnie, żebym skończył „Pierścień Nibelungów", przyrzekając, że będzie wystawiony według mego życzenia. Wszystko to traktuje na serjo, podobnie jak swego czasu rozmawialiśmy o tem z panią. Będę wolny od wszelkich kłopotów pieniężnych, będę miał wszystko, czego pożądam i tylko pod jednym warunkiem: żebym został przy nim. Co pani na to powie? Czyż to nie dziwne? Czyżby to naprawdę nie był sen? Szczęście moje jest tak wielkie, że jestem niem przygnębiony".

W taki sposób pomiędzy mistrzem i jego nowym uczniem zawiązała się ta zadziwiająca przyjaźń, która w kronice ludzkości zalicza się do cudów. Nauczyciel był gienjuszem, nie uznanym dotychczas przez świat, a uczeń władnym i bogatym królem, dzięki któremu kompozytor mógł urzeczywistnić najpiękniejsze zamiary, a więc wznieść idealny teatr, któryby mógł ignorować gusty tłumu, kaprysy mody, i nie być instytucją handlową. Szczęście nigdy nie przychodzi samo. Wkrótce po Ludwiku II „ktoś inny" ma na Wagnera nowy, potężny wpływ.

We wrześniu 1864 r. przybył do Monachjum uczeń Wagnera, Hans v. Bülow, wezwany przez mistrza, wraz z żoną, Cosimą, córką Liszta i hrabiny d'Agoult. Bülow zawarł był wkrótce przedtem związek małżeński z Cosimą Liszt. Wspominając o tem w jednym z listów do p. Wille, Wagner nazywa ten związek „tragicznym", rozumiejąc pod tym wyrazem zupełną niezgodność charakterów, co dało się zauważyć zaraz od początku pożycia małżeńskiego. W liście tym charakteryzuje Wagner panią Bülow, jako kobietę nadzwyczaj rozumną i przypominającą Liszta, jakkolwiek pod względem umysłowym przewyższała ojca. Sąd ten był trafny, zwłaszcza jeżeli pod wyrazami wyższość umysłowa pojmujemy nie gienjalność (gdyż Liszt był w swoim rodzaju gienjalny) lecz subtelność rozumu, zdolność uchwycenia myśli w locie, przyprzystosowywania się do okoliczności, pojmowania charakterów i w związku z tem poddawania pod swoje zwierzchnictwo ludzi z całą pewnością siebie, chociaż Cosima nie posiadała zbyt dużo ciepłego uczucia. Pani Bülow była we wszystkich wypadkach zupełnem przeciwieństwem do p. Wesendonck. Posiadając mniej głęboką i potężną duszę, lecz wyższa rozumem i zmysłem artystycznym, wyróżniała się niezwykłym taktem politycznym, tak drogocennym dla każdego, kto chce dojść do czego w życiu. Śmiała w takim samym stopniu jak tamta bojaźliwa, obdarzona wielką przytomnością umysłu i nieuchwytna jak żmija, pod czarującym uśmiechem umiała ukrywać egoizm. Kiedy w sześć lat później została żoną Wagnera, ktoś zauważył, że wybrała boga porzucając jego proroka. W rzeczy samej pani Cosi-



ma była godną tego boga. Zrozumiała, że chcąc osiągnąć zwycięstwo nad Wagnerem powinna postawić wszystko na kartę, powinna ubóstwiać i schylać się przed nim. aby następnie uczynić go swoim podwładnym. Co prawda zamiar mógł się nie udać, lub też dać jej w nagrodę nowy królewski wieniec, to jest uczynić ją jedynym przyjacielem, samowładną żoną samowładnego genjusza, współdzielącą z nim potęgę w granicach jego państwa i wspólnie z nim dokończyć rozpoczęte dzieło. Poznawszy nawskroś Wagnera, p. Cosima prowadziła grę na pewno i dopięła celu, o którem marzyła. Według wersji, po rozwodzie jej i powtórnem zamążpójściu za R. Wagnera, pierwszy jej mąż, Bülow, spotkawszy się z nią pewnego razu, miał wyrzec następujące zdanie: „Koniec końców, przebaczam pani wszystko", na co podobno odpowiedziała p. Cosima: Tu chodzi nie o przebaczenie, a o zrozumienie. Nie wiem, czy p. Cosima wyrzekła rzeczywiście coś podobnego, słowa te jednak tak doskonale charakteryzują panią Wagner, że mogły być przez nią w rzeczy samej wypowiedziane. W tym czasie, o którym mówię, p. Cosima dopiero rozpoczęła oblężenie; sprawa atoli posuwała się dość szybko naprzód. W jednej chwili potrafiła otoczyć mistrza tą atmosferą kobiecej pieszczoty, której tak bardzo potrzebował Wagner i dzięki swej przebiegłości i subtelnej dyplomacji okazać mu nieskonczoną liczbę cennych usług. Ażeby ulżyć mistrzowi w pracy, p. Cosima przyjęła na siebie obowiązki sekretarza i powoli zagarnęła w swoje ręce całą jego korespondencję, spełniając nawet czasami rolę pośredniczki pomiędzy mistrzem a Ludwikiem II. W taki sposób ostrożnie, stopniowo, lecz bezpowrotnie zawładnęła całem życiem Wagnera, przysłoniła swą osobą wszystkie dotychczasowe wydarzenia w życiu mistrza, teraźniejszość i przeszłość. A jak wiele przemawiało na jej korzyść w porównaniu ze skromną przyjaciółką z Zurychu!

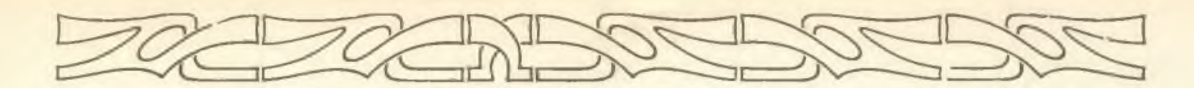
Co się tyczy mistrza, ten pierwszy raz w życiu czuł się zupełnie szczęśliwym. Nie pozostawało mu już nic do życzenia. Miał możność dokończyć rozpoczęte dzieło i znalazł przytułek, który był mu tem droższy, że czuł się w nim, jak we własnem ognisku.

Porwany ciągle wzrastającemi łaskami monarchy, otoczony oddanemi mu bezgranicznie osobami, w nawale pracy, projektów i zamiarow, Wagner nie zapomniał jeszcze zupełnie o dawnych przyjacielach, lubo ci ze względu na oddalenie zaczynali już być dla niego obojętnymi. *(Dok. nast.).*

WANDA LANDOWSKA.

Narodowość Chopina.

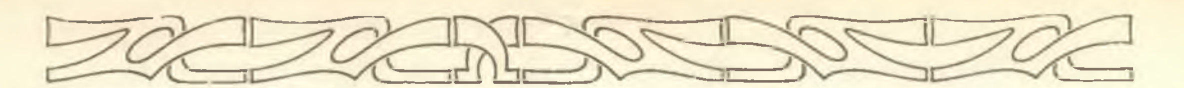
Słowa mistrza Paderewskiego, wygłoszone we Lwowie podczas zeszłorocznego obchodu chopinowskiego wywołały nowe dyskusje na temat narodowości Chopina. M. de Bertha w artykule ogłoszonym w „La Vie musicale" (Genewa) i powtórzonym następnie przez dzienniki paryskie przypomina, że „matką Chopina była wprawdzie polka, ojciec jednak jego pochodził z Lotaryngji; nie należy więc uważać Chopina za genjusza wyłącznie polskiego, lecz na poły francuza, na poły polaka". Dowodzenia p. Bertha wymagają sprostowania. Pradziad Chopina był polakiem; był dworzaninem króla Stanisława Leszczyńskiego, któremu towarzyszył do Lotaryngji. Nazywał się Mikołaj Szop. Około roku 1714 Mikołaj Szop otrzymał był od króla koncesję na założenie w Nancy wspólnie ze swym rodakiem Janem Ko-



walskim handlu win. Według ówczesnego zwyczaju właściciele przetłumaczyli właściwe nazwiska na język francuski, i wino ich opatrzone było marką: Ferrand et Chopin. Syn Mikołaja Chopina, Jan Jakób Chopin, był nauczycielem wiejskim, młodszy zaś syn jego—ojcem Fryderyka Chopina. Wiadomości te, mało znane we Francji, znajdują potwierdzenie w dokumentach archiwalnych w Nancy.

Co do mnie, nie przywiązuję wiele wagi do wszystkich świadectw i papierów, stwierdzających pochodzenie. Twórca opery w Francji, Lully i wielki reformator opery, Gluck, nie mieli w żyłach ani kropli krwi francuskiej; Klaudjusz Daquin był z pochodzenia portugalczykiem, Henryk Demont, Grétry i, jeżeli się nie mylę, Cezar Franck byli belgijczykami. Nie przeszkadza to jednak, że — prawnie zresztą—są kompozytorami francuskimi i za takich są uważani. M. de Bertha mówi o dużym wpływie, któremu uległ Chopin. Dlaczego nie wymienione są nazwiska? Berlioz? Chopin nie znosił jego muzyki. Francuscy kompozytorowie clavesiniści? Nie znał ich. Nie dowodzi to wszakże, że nie zauważymy u Chopina wpływów francuskich. Ewangielją Chopina było „Das wohltemperierte Clavecin“. Bach zaś był bardzo inspirowany przez fransuskich kompozytorów — clavecinistów. Drugim bogiem Chopina był Mozart, do niego z pośród niemców najbardziej zbliżyli się francuzi, jakkolwiek o muzyce francuskiej wyrażał się niezbyt życzliwie Są to jednak wpływy pośrednie, dalekie. Kultura francuska? Moj Boże, Chopin nie poddał się jej ani w większym ani w mniejszym stopniu jak każdy inny wykształcony europejczyk. Interesującym jest fakt, że Chopin do końca życia nie przyswoił sobie dobrze języka francuskiego; tłumaczy zawsze dosłownie z polskiego; w stosunku do zwrotów i wyrażeń właściwych językowi macierzystemu pozostał równie wierny, jak w tańcach narodowych lub pieśniach. Dlaczegożby Chopin nie miał być kompozytorem polskim? Ponieważ w krwi jego znajdowały się atomy obcej krwi? W takim razie na jakiej zasadzie uważać go można za kompozytora francuskiego? Czyżby dla tego, że uwzględniając wiadomości z Lotaryngji pradziad Fryderyka zfrancuził swoje nazwisko?

Napróżno szukalibyśmy w historji sztuki lub w literaturze muzycznej drugiego takiego genjusza narodowego, któryby tak jak Chopin nie zapominał w miłości ani na chwilę o kraju rodzinnym, i w którego najmniejszym utworze przebijałoby się tyle szarpiącej serce tęsknoty za krajem. Bawiąc na Majorce, marzy Chopin pod niebem tej przecudnej, złotej wyspy, o skromnych polskich krajobrazach śnieżnych, ani na jeden moment nie da się uwieść czarującej muzyce hiszpańskiej i pozostaje wierny rytmom, a właściwie „arytmji“ naszego polskiego tańca narodowego. „Trzeba być polakiem—mówi Liszt—żeby komponować w stylu Chopina, albowiem w muzyce jego slychać wszystko, co przeżywa naród, kroczący za własnym pogrzebem“. „Co nas do niego przyciąga“ — mówi znów Schumann—to właśnie jego indywidualność narodowa; gdyby potężny władca północy wiedział, ilu ma niebezpiecznych nieprzyjaciół w mazurkach Chopina, zabroniłby ich wykonywania, są to bowiem ukryte w kwiatach armaty“. Zarzucany jest polakom szowinizm. Bezwątpienia, nacjonalizm opierający się na napadaniu lub przywłaszczaniu przemocą zasługuje na pogardę, lecz szowinizm polaków ma charakter całkiem defensywny. Są dumni z tego, że kraj który wydał największych genjuszów wszczyna spor o tych, ktorzy należą do nich Niech nam jednak będzie wolno stwierdzić ponownie, że upominanie się nasze o to, co jest naszą własnością, jest całkiem usprawiedliwione, i że największy bard polski jest najdoskonalszym typem narodowego genjusza. Chopin jest dostatecznie wielki i wielostronny — mówi M. de Bertha —



że można go podzielić pomiędzy Francją i Polską". Lecz my nie nadajemy się zbyt do podziału. Dzielono się nami niestety trzykrotnie; stało się to wbrew naszej woli i musieliśmy milczeć. Miejmy jednak nadzieję, że broniąc naszego genjusza będziemy mieli więcej szczęścia, aniżeli stając w obronie ziemi ojczystej.

Tłum. z „Allg. Musik-Zt."

Dr. JÓZEF WŁADYSŁAW REISS.

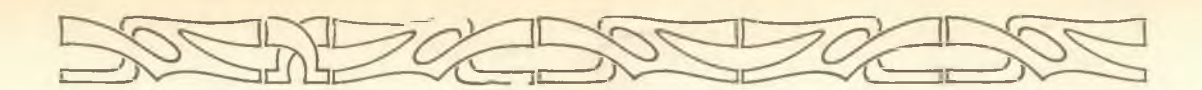
Koncerty ludowe.

Podczas gdy wszystkie dziedziny naszego życia duchowego przenika hasło demokratyzacji, nad muzyką ciąży tragiczna klątwa arystokratycznej tradycji. Na rumowisku kastowych przesądów i egoizmu klasowego pokutuje przesąd przeszłości, że muzyka—to arystokratyczna i wytworna gałąż sztuki, której wrota zamknięte dla tłumu Prawda, że nie każdemu i nie odrazu odsłania muzyka swą wnętrzną piękność, że do jej zrozumienia i odczucia trzeba przygotowania i wysubtelnienia estetycznego, lecz nie ulega wątpliwości, że droga wiodąca do tego celu dostępna jest dla wszystkich. Wyrazem owego zakorzenionego wśród nas przesądu o arystokratycznym charakterze muzyki jest nasze współczesne życie muzyczne w ogólności, a w szczególności życie koncertowe. Forma, w jakiej się obraca dzisiejsze życie koncertowe, ma w sobie coś niezdrowego. Jak za najlepszych czasów „ancien régime" garstka ludzi korzysta z przysługującego im przywileju, by w „sezonie" koncertowym karmić się muzyką i wchłaniać w siebie mniej lub więcej trwałe wrażenia estetyczne. Mija „sezon" koncertowy: jego bilans—to zastęp pjanistów, śpiewaków, skrzypków, przewijający się z kalejdoskopową różnolitością; wśród tego zastępu mała tylko garstka artystów, większość — to bezduszny tłum wirtuozów, spragnionych hołdów i traktujących sztukę jako popłatne źródło dochodu.

W gorączkowej gonitwie za czemś nowem publiczność zapełnia sale koncertowe; idzie tam nie za szczerym impulsem artystycznym, lecz gnana chęcią rozrywki lub jako ślepe narzędzie mody, spragniona nie wrażeń estetycznych, nie po to, by słuchać, lecz by patrzeć i być przedmiotem podziwu (najzabawniejsze — to lornetki w naszych salach koncertowych!): stąd te szeleszczące, rzucające się w oczy swoją krzykliwą elegancją stroje kobiet, stąd ta bankietowa atmosfera ludzi sytych, znudzonych, reagujących jeszcze tylko na silne podniety zmysłowe.

Jest to życie sztuczne, bez tonu szczerego i bez tej atmosfery, która bezwątpienia przesycała życie muzyczne dawnych wieków, gdy nie znano publicznych koncertów w ich dzisiejszej postaci i uprawiano muzykę nie dla chleba lub okrasy zebrań towarzyskich, lecz z głębokiego poczucia artystycznego.

Zbyteczne dodawać, że sztuka nie może stać poza nawiasem życia, lecz płynąć musi temsamem, co ono, korytem, zespolona najściślej z wszystkiemi przejawami życia, z niego czerpać musi najżywotniejsze pierwiastki; te same prądy i dążenia, które nurtują życie, przenikają i do muzyki, kształtują jej formy, jej mowę i ducha. Rola społeczna sztuki jest probierzem jej żywotności Tymczasem muzyka, jako jeden z głównych czynników kultury artystycznej, straciła dzisiaj bezpośredni związek z życiem, stała się artykułem zbytku. Wszak poza uprzywilejowaną garstką arystokracji duchowej, mogącej obracać się w wykwintnej atmosferze muzycznej, stoi nieprzejrzany tłum wydziedziczonych, spragniony estetycznych wrażeń, stęskniony za muzyką. A jak zaspokajają te olbrzymie warstwy społeczne, skute z życiem łańcuchem bezustannej pracy i nędzy, ową nieuświadomioną, wyrosłą z bólu i walki, tęsknotę za muzyką? Oto nie przeczuwają tych wzniosłych uczuć, jakie wywołać zdolne silne wrażenia muzyczne, lecz karmią się najlichszym surrogatem muzyki, pochwyciwszy ułamek jakiejś brukowej melodji lub kupletów o brutalnych rytmach i natrętnych walczyków, importowanych przez miłośników „podkasanej muzy" i rozpylanych jak szkodliwe bakterje przez krzykliwe gramofony, kapele trzeciorzędnych kawiarń i „koncerty" muzyki wojskowej.



Toteż, chcąc położyć podwaliny pod zdrową kulturę muzyczną, należy muzykę uczynić sztuką zbiorową, powszechną, zdolną ogarnąć jak najrozleglejsze widnokręgi. Dając szerokim warstwom pracującego ludu muzykę, spełnia się wielką misję społeczną. Idzie tu bowiem nie tyle o wykształcenie zmysłu i smaku estetycznego wśród kół, nie odczuwających jeszcze świadomie artystycznego piękna, ile raczej o obudzenie i wysubtelnienie sfery uczuciowej, z której czasem rozwinie się estetyczna wrażliwość. Muzyka spełni więc to samo doniosłe zadanie, które stawia sobie współczesne wychowanie. Nie da się bowiem zaprzeczyć, że mimo ogólnego zmaterjalizowania i mimo praktycznego kierunku, w jakim podąża dzisiejsze życie, płynie idealistyczny prąd, zmierzający do jak najintensywniejszego wykształcenia nietylko sfery intelektualnej, lecz przedewszystkiem strony uczuciowej człowieka, by na tej podstawie przygotować grunt pod nowe i doskonalsze formy bytu.

Tłumom trzeba więc dać muzykę, a nie lichy surrogat; konieczna tu akcja wychowawcza, podjęta z umiłowaniem sprawy i świadomością celu. *Koncerty ludowe*—oto widoma forma, w którą przyoblec się musi myśl reformy. Celem jej praktycznego przeprowadzenia—w miejscowych stosunkach*) — konieczne jest stworzenie stałego chóru mieszanego i stałej orkiestry, którąby jako główny szkielet instrumentalny, można w razie wykonania większych dzieł orkiestralnych uzupełnić pozyskanemi na ten cel siłami. (Jestem za stworzeniem chóru mieszanego, a nie męskiego, gdyż po pierwsze ze względów praktycznych łatwiej złożyć chór mieszany; w chórze męskim bowiem trudno o dobór wytrawnych głosów, podczas gdy mieszany, złożony nawet ze słabych głosów, działa samą barwą dźwięku, kontrastem głosów kobiecych i męskich, a powtóre utwory muzyczne, przeznaczone na chór męski, nie dorównują wartością artystyczną kompozycjom na chór mieszany).

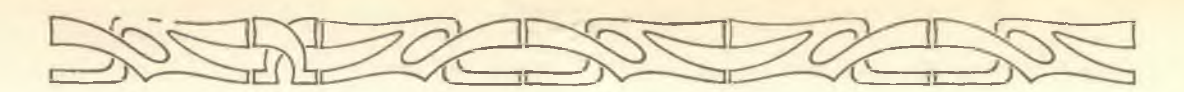
Koszta utrzymania tego aparatu muzycznego poniosłaby gmina miejska; poszczególne pozycje budżetu przedstawiłyby się w przybliżeniu w następujący sposób:

Przyjąwszy, że chór mieszany liczy 40—45 osób, a uczestnicy chóru otrzymują za udział w próbie po 1 koronie, zaś dyrygent 5 koron, że nadto z tej samej liczby członków składa się orkiestra i te same pociąga za sobą wydatki, otrzymamy w przybliżeniu jako koszta próby tak chóru, jak i orkiestry łączną kwotę 90—100 koron; jeżeli zaś w roku odbywa się przeciętnie 100 prób orkiestrowych i chóralnych, wydatek roczny wyniesie około 10.000 koron. Na pierwszy rzut oka suma poważna, mogąca zaważyć na szali miejskich finansów. Wszelako należy wziąć na uwagę fakt, że część powyższych kosztów znalazłaby pokrycie w dochodach koncertów, które gmina miejska urządzaćby obowiązana była przy pomocy utrzymywanego przez siebie aparatu muzycznego. Przyjmując, że w roku odbyćby się mogło 40 koncertów, a wstęp na nie (możliwie nizki celem umożliwienia najuboższym korzystania z koncertu) ustanowiłoby się na 10 halerzy, zaś udział słuchaczów wynosił przeciętnie 300—400 osób, to roczny dochód z koncertów urósłby do sumy 1600 koron. Jeśliby część wydatków pokryły subwencje sejmu krajowego, skarbu państwowego, ewentualnie jednej z poważniejszych instytucji finansowych, przyczem ofiarność jednostek możnaby również wziąć w rachubę, wówczas reszta wydatków, chociażby wynosząca połowę ogólnych kosztów, przypadająca do wyrównania gminie miejskiej, nie obciążyłaby zbytnio jej budżetu i nie byłaby zbyt wysoka w porównaniu z innymi wydatkami, płynącymi z majątku gminy na cele oświaty i kultury i wobec doniosłości sprawy, niepozbawionej znaczenia społecznego.

Kwestję sali rozstrzygnęłoby się przez wybudowanie drewnianego pawilonu, mogącego pomieścić w przybliżeniu 500 osób, odznaczającego się korzystnemi warunkami akustycznymi. Niewielkim (jednorazowym) kosztem stworzyćby można skromne, zaciszne wnętrze, bez jaskrawych ozdób i taniego szychu pseudoelegancji, wywierające miłe, estetyczne wrażenie; urządzenie tej „sali“ z miejscami wzniesionemi amfiteatralnie, z podjum ukrytem, oddzielonem od rzędów miejsc ścianą żywych kwiatów i pnących roślin, połączyłoby szczęśliwy problem nowoczesnej estetyki z celem wychowawczym. Słuchacz, nie mając ustawicznie przed oczyma aparatu muzycznego, rozpraszającego swym widokiem uwagę, lecz odbierając wyłącznie wrażenia akustyczne, uczyłby się „wsłuchiwania“ w muzykę i odczuwania jej bezpośrednio z fali dźwięków, płynących do niego z niewidomego źródła.

---

*) Artykuł niniejszy napisany z szczególnem uwzględnieniem stosunków galicyjskich i z myślą o reformie na gruncie galicyjskim.



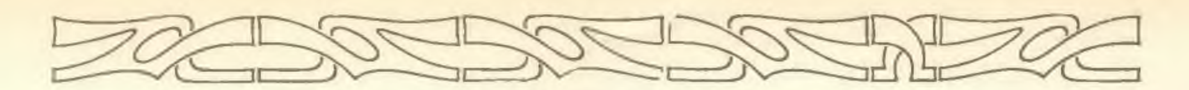
A teraz rzecz najważniejsza: *program* popularnego koncertu, który w myśl akcji wychowawczej ma się stać wewnętrznem przeżyciem, objawieniem, odsłaniającem przed wyobraźnią słuchacza nowe światy uczuć. Koncerty popularne urządzała swego czasu filharmonja lwowska, do której istnienia przywiązywano tyle nadziei — niestety złudnych; kto wobec jej „popularnych" programów zajął bodaj na chwilę stanowisko krytyczne, musiał dojść do wniosku, że postępowano co najmniej — lekkomyślnie. Programy układane bez jakiejkolwiek myśli przewodniej, zawierały utwory najlichsze, bez wszelkiej wartości artystycznej, obliczone na zewnętrzny efekt, przeładowane balastem wirtuozostwa; instytucję muzyczną, mogącą spełnić doniosłą rolę w naszem artystycznem życiu, zniżono do przybytku płochej rozrywki i muzycznej akrobatyki. Tymczasem program zawierać powinien to, co w muzyce najszlachetniejszego, a bezwzględnie wyłączyć wszystkie utwory o charakterze wirtuozowskim. Salę koncertową musi przenikać czyste tchnienie sztuki, natomiast żonglerstwo wszelkiego rodzaju należy pozostawić budom cyrkowym i podobnym zakładom. Przy układaniu programów powinna obowiązywać zasada, by postępować od utworów najłatwiejszych do coraz to trudniejszych, gdyż tylko przez konsekwentne stopniowanie będzie można obudzić zrozumienie dla dzieł skomplikowanych i zawiłych pod względem formy i treści. Program nie może zawierać odrazu dzieł Bacha, Beethovena lub Chopina, lecz utwory o fakturze najprostszej, łatwo przemawiające do naiwnej wyobraźni słuchacza. Tłum bowiem słyszy początkowo tylko dźwięki zmysłowe, które odbijają się o jego uszy, lecz nie przemawiają do niego swoim wyrazem duchowym i treścią uczuciową; dlatego trzeba go uczyć zrozumienia tej obcej mu mowy, wniknięcia w jej formy i ducha; w muzyce instrumentalnej położy się z początku nacisk na utwory o formie tanecznej, zaś w muzyce wokalnej na pieśni w tonie ludowym, oparte o prostą, lecz nie banalną harmonję. Kompozycje solowe (fortepjan, śpiew, skrzypce) umiejętnie dobrane, ujęte w ramy większego ensemblu zestroić się powinny z resztą programu w organiczną całość i usunąć pierwiastek techniczny na najdalszy plan. Żywię to przekonanie, że do udziału w popularnych koncertach możnaby pozyskać wybitnych solistów, którzy, ożywieni miłością sztuki, oddaliby swą bogatą wiedzę i cenne siły na usługi sprawy zupełnie bezinteresownie.

Nieodłącznym postulatem koncertów popularnych jest rzeczowe objaśnienie poszczególnych punktów programu, podane w formie jak najprzystępniejszej; nadto należy powtarzać często te same utwory, a nie usuwać ich z programu po jednorazowem wykonaniu, gdyż dopiero po kilkakrotnem wsłuchaniu się zdoła słuchać wniknąć w piękno utworu i w wyobraźni swej odtworzyć artystyczne zarysy dzieła.

Oto droga do źródeł kultury muzycznej. Wśród warstw, które dotychczas stały poza nawiasem sztuki, obudzą się nowe światy uczuć, wyłoni się pragnienie muzyki nie dla płochej muzyki, lecz ze szczerego poczucia artystycznego. Wartość społeczna zaszczepionej tą drogą kultury—niezaprzeczona; sala koncertowa przestanie być przybytkiem sztuki dla uprzywilejowanej garstki wybrańców, lecz otworzy swe wrota dla wydziedziczonych rzesz społecznych, uginających się pod brzemieniem pracy, oderwie je bodaj na chwilę od przygnębiającej szarzyzny życia i odsłoni przed ich duchowym wzrokiem nieznane krainy ideału. A może wówczas złagodnieje jaskrawy zgrzyt społecznych zawiści i zamilknie niechęć kastowa, może z otchłani mroków społecznych wystrzelą tęczowe blaski powszechnej harmonji i słoneczny świt roztoczy się nad życiem społeczeństwa.

Pierwszy Austrjacki kongres muzyczno-pedagogiczny w Wiedniu.

Z żywem zainteresowaniem oczekiwany pierwszy austrjacki kongres muzyczno-pedagogiczny w Wiedniu odbył się w ostatnich dniach ubiegłego miesiąca. Z samej Austrji przybyło przeszło 800 uczestników ze sfer wyłącznie fachowych, zaś z innych krajów z górą 300. Przybyli w komplecie niemal wszyscy nauczyciele śpiewu i muzyki w rządowych seminarjach nauczycielskich ludowych i szkołach średnich, zjawili się



w komplecie reprezentanci poważniejszych konserwatorjów muzycznych, a wreszcie całe rzesze nauczycieli szkół prywatnych i samodzielnych sił nauczycielskich.

Inne kraje, jak powiedzieliśmy, dostarczyły czwartą część uczestników, wśród których zauważyliśmy najpoważniejszych przedstawicieli świata muzycznego Niemiec, Anglji, Ameryki i t. p.

Galicja, dla której obrady kongresu miały znaczenie bardzo wyraźne i dodatnie, tym razem nie zaniedbała okazji i stawiła się nadspodziewanie licznie. Rzecz godna uznania i podkreślenia, albowiem do tej pory muzycy galicyjscy z dziwną obojętnością odnosili się do ogólno-austrjackiego muzycznego ruchu zawodowego i dlatego niewątpliwie ze zdobyczy dotychczasowych wysiłków i starań korporacji austrjackich korzystać nie mogli i nie umieli.

Oficjalny zjazd rozpoczął się w wielkiej sali wiedeńskiego Towarzystwa muzycznego.

Uczestników Zjazdu, którzy zapełnili szczelnie olbrzymią salę, powitał burmistrz miasta, dr. Neumayer, poczem przemawiał w zastępstwie ministra radca sekcyjny von Fesch. Reprezentant ministerstwa zapewnił solennie biorących udział w kongresie, że obrady kongresu i wnioski uchwalone będą sumiennie przez rząd rozpatrzone i będą dla niego wytyczną linją w jakim kierunku będzie ono miało przeprowadzić reformy pożądane. Ministerstwo, uznając doniosłe znaczenie nauki muzyki i śpiewu w szkołach ludowych, średnich i seminarjach przyrzeka nad tą ważną kwestją zastanowić się gruntownie i jak najprędzej przeprowadzić potrzebną zmianę planów naukowych, pedagogom zaś zapewnić egzystencję odpowiadającą powadze i pożyteczności zawodu.

Oprócz wymienionych zjawili się i przemawiali na inauguracyjnem posiedzeniu kongresu: honorowy prezydent zjazdu dr. Wiener, dr. Gessmann prezydent rady szkolnej krajowej i mnóstwo reprezentantów władz innych, instytucji muzycznych austrjackich i zagranicznych, a między nimi i sam minister oświaty.

Po przemowach powitalnych obrano prezydjum Zjazdu, do którego powołano przewodniczących wszystkich państwowych komisji egzaminacyjnych dla egzaminów muzycznych, a między nimi dyr. Sołtysa ze Lwowa.

Po zamknięciu posiedzenia przez obranego prezesa, Kaana, dyrektora praskiego konserwatorjum, spędzili uczestnicy wieczór bądź to na wieczorze kwartetowym, zaaranżowanym przez komitet, bądź też na przedstawieniach operowych w teatrach wiedeńskich.

Dzień pierwszy faktycznych obrad kongresu w wielkiej sali Tow. muzycznego zgromadził znowu istne tłumy uczestników, które z rzetelną uwagą przysłuchiwały się wygłaszanym referatom i brały dość żywy udział w dyskusji.

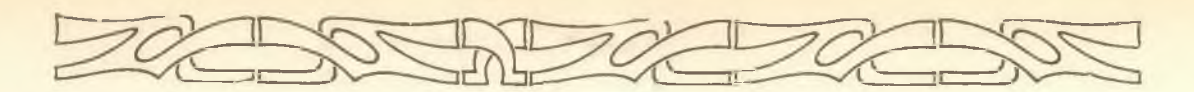
Obszerny referat o egzaminach muzycznych i korzyściach z nich płynących wygłosił na wstępie Rudolf Prochaska, przewodniczący praskiej komisji egzaminacyjnej i referent dla spraw muzyki w Czechach. Przemowa jego, zresztą bardzo w duchu rządowym trzymana, podnosiła potrzebę zreformowania egzaminów państwowych, planu ich i zakresu wymagań. Zdaniem mówcy, egzaminy te powinny być zaostrzone pod każdym względem, a zakres wymagań stanowczo rozszerzony.

Rozporządzenia Ministerstwa z r. 1871 w tej mierze wydane są dziś już przestarzałe i nie odpowiadające duchowi czasu. Potrzeba dzisiaj stanowczo także wyższych egzaminów, a nadto zaprowadzenia kursów pedagogicznych. Odbyciem takich kursów powinni się wykazać nietylko kandydaci na nauczycieli muzyki w seminarjach i szkołach prywatnych, ale i nauczyciel śpiewu w szkołach ludowych i wydziałowych.

W obszernej dyskusji, która się wyłoniła na ten temat, na uwagę zasłużyły głosy niektórych nauczycieli muzycznych. Do tej pory, niestety, tylko mała część nauczycieli muzyki w seminarjach i szkołach prywatnych posiada w Austrji ukończoną szkołę średnią (gimnazjum czy też szkołę realną). Rzeczą konieczną jest obok podniesienia wymagań fachowych, żądać wyższych kwalifikacji ogólnych, wykształcenia bardziej wszechstronnego. Dobrym profesorem-wychowawcą – chociaż „tylko“ muzyki udzielać będzie—może być przedewszystkiem człowiek wykształcony wszechstronnie.

Znaleźli się coprawda i przeciwnicy wyższego wykształcenia nauczycieli muzyki, motywując swe twierdzenia czy też wnioski tem, że dobry muzyk musi tylko pracować fachowo, że na wykształcenie ogólne czasu mieć nie może, że jest mu to wreszcie zupełnie zbędne. Na szczęście zacofane te zapatrywania, jakkolwiek bardzo głośno a nawet burzliwie akcentowane, nie znalazły odgłosu wśród zebranych.

Duże zainteresowanie wzbudził obszerny i rzeczowy referat Kaisera, dyrektora



wiedeńskiej szkoły muzycznej, wygłoszony przedpołudniem dnia następnego. Referent omawiał obecnie stanowisko nauczyciela muzyki w Austrji, przyczem doprowadził do wniosku bardzo słusznego, że jest ono trudne, ciężkie i niewdzięczne.

Dążyć trzeba całą siłą do poprawy doli, a to zarówno państwowego jak i prywatnego nauczycielskiego proletarjatu. Dla podniesienia powagi nauki i zawodu, powinno państwo jak najrychlej otworzyć posady inspektorów fachowych, przy ministerstwie powinna zasiadać rada muzyczna, w każdym seminarjum obradować należy conajmniej po dwie siły stale. Należy zniżyć ilość godzin obowiązkowych, liczyć godziny zbiorowe za dwie normalne, zapewnić tytuł profesora, przeprowadzić reformy gruntowne planów naukowych w szkołach prywatnych, zmienić i uregulować stosunek nauczycieli do uczniów, uregulować sprawę honorarjów i t. p. Wnioski w tym kierunku postawione, uchwalono w całej rozciągłości. *Dante Baranowski.*

Z polskiej literatury historyczno muzycznej.

Dr. Adolf Chybiński: Teorja mensuralna w polskiej literaturze muzycznej pierwszej połowy XVI wieku (str. 26). Kraków. Nakładem Akademji Umiejętności. 1911.

Autor wytknął sobie za cel krytyczne przedstawienie polskiej literatury mensuralnej i jej stosunku do zachodniej, a w szczególności do systemu włoskiego uczonego, Franchina Gafuriusa (1451 † 1522), którego dzieło: „Practica musicae sive musicae actiones in IV libris" (1496 i wiele następnych wydań), będące podstawą teorji mensuralnej w całej Europie, znane było niewątpliwie u nas bezpośrednio lub przez obcych teoretyków ze szkoły Gafuriusa. W przekonywający sposób udowadnia autor, zestawiając szczegółowo we wstępie (str. 1—8) wszelkie wzmianki źródłowe między r. 1515 — 1551, że obok systemu Gafuriusa niemniejszy wpływ na rozwój mensuralizmu polskiego wywarli Jan Tinctoris, Adam z Fuldy i cały zastęp teoretyków niemieckich, których traktaty były u nas rozpowszechnione.

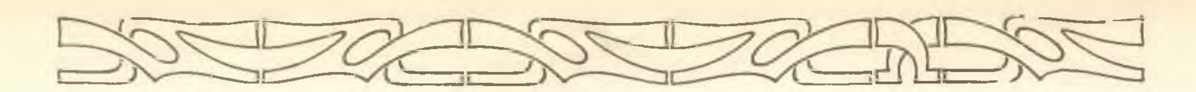
Pracę swoją [1]) oparł autor na traktatach trzech pisarzy, będących głównymi przedstawicielami teorji mensuralnej w Polsce w pierwszej połowie XVI wieku Stefana Monetariusa: „Epitome utriusque musices", Sebastyana z Felsztyna: „Opusculum musices mensuralis" [2]) i Marcina Kromera z Biecza: „Musica figurativa". Poddając szczegółowej analizie krytycznej, traktaty naszych teoretyków według zasad, przyjętych przez mensuralistów, dochodzi autor do wniosku, że powstały one niezależnie od siebie i mogą uchodzić za niezbyt dokładną kompilację obcych poglądów, gdyż przedstawiają w sposób powierzchowny tylko zasadnicze problemy teoretyczne, a pomijają zawiłe i wyrafinowane kwestje mensuralne. „Ta mimowolna powierzchowność polskich traktatów"—jak trafnie zaznacza autor (str. 9) — „w połączeniu z brakiem drukowanego podręcznika do nauki kontrapunktu, dowodzi embrjonalnego stanu polskiej kultury muzycznej w pierwszej połowie XVI wieku, nie mającej wymagań w zakresie komplikacji w budowie kompozycji". Największe znaczenie przypisuje autor traktatowi Sebastjana, który jest „najbardziej samoistnym", natomiast najmniejszą wartość przedstawia podręcznik Kromera „powierzchowny i pełen błędów, pomijający mnóstwo kwestji niezbędnych w teorji mensuralnej". Najzupełniej godzę się ze zdaniem autora, że kompilacja Monetariusa, postępującego niewolniczo za Gafuriusem, posiada największą wartość i „jest najlepszym traktatem mensuralnym, wydanym w Polsce".

Z całem uznaniem zaznaczyć należy, że rozprawa dr. Chybińskiego, opracowana z niezwykłą sumiennością i skrzętnością, nacechowana głęboką wiedzą i wytrawnym sądem krytycznym, rozwiązuje problem badań historycznych nad muzyką polską wskazując, że tylko drogą mrówczej pracy źródłowej przygotować można materjał do krytycznie ujętych dziejów muzyki polskiej, zaś wszelkie przedwczesne „zarysy" lub „syntezy" należy potępić jako szkodliwy dyletantyzm.

---

[1]) Szczegółowy auto-referat w Spraw. Akad. Um. 1910. XV. № 1.

[2]) Traktat Sebastjana uwzględnił w pracy swej Dr. E. Praetorius: „Die Mensuraltheorie des Franchinus Gafurius u. d. folgenden Zeit bis zur Mitte des 16 Jdts" (1905).



Do pracy swej dołączył autor 4 tablice, na których zestawił wszystkie znaki, używane w muzyce mensuralnej.

Ramy niniejszego czasopisma nie pozwalają na wyczerpujące omówienie kwestji, poruszonych w rozprawie dr. Chybińskiego i dostępnych zresztą tylko dla fachowców [1]; ograniczę się jedynie do sprostowania kilku niedokładności, które wynikły z przeoczenia autora i które w porównaniu z wysoką wartością pracy, wzorowej pod względem metodycznym, schodzą do rzędu drobnych usterek, pozbawionych zasadniczego znaczenia: Egzemplarz „Epitome" S. Monetariusa znajduje się nie w bibljotece muzealnej X. X. Czartoryskich, lecz w bibljotece Jagiellońskiej (IX a 9. Artes № 155): Jana Spangenberga: „Quaestiones musices" przedrukowano w Krakowie w r. 1550 nie u Floryana Unglera, lecz u Hieronima Vietora, podobnie jak M. Kromera: „Die musica figurata" (1534). Monetarius nie używa nazwy „semi-minima", lecz „seminima", w czem przebija się wyraźny wpływ Gafuriusa. W uzupełnieniu uwagi autora, że nasi teoretycy pomijają milczeniem „coloratio dimidiae et postremae notarum partis" dodaćby należało, że jest to następstwem wpływu Gafuriusa, potępiającego ten sposób „imperfekcji" (Gaf: Mus. pract. II 11). Zarzut autora, że u Monetariusa „brak określenia seminimy", jest bezprzedmiotowy, gdyż Monetarius podaje zupełnie poprawnie definicję (Epit. str. 30): „*Seminima* est notula minimae similis formata plano autem corpore vel ut minima dextrorsum uncata, dimidietatem complectens". najniezawodniej przeoczył autor kilka linji tekstu i odniósł określenie „fusa" do definicji „seminimy".

Natomiast zastanawiające jest twierdzenie autora (str. 22), jakoby kwestją augmentacji i diminucji zajmował się z naszych teoretyków *tylko* Sebastjan z Felsztyna, gdyż Monetarius poświęca dziewiąty rozdział „Epitome" tej kwestji, powtarzając dosłownie Gafuriusa (II 14) i rozróżniając za swym mistrzem trzy sposoby diminucji: „Canonice, proportionabiliter et virgulariter". Również niewłaściwie zarzuca autor Monetariusowi mylkę w definicji „pauzy" (str. 13); tekst bowiem oryginału zupełnie poprawny brzmi: „Pausa est figura artificiosam cantus *desistentiam* demonstrans" (a nie „differentiam" — jak autor dowodzi).

Zwróciłem uwagę na tych kilka nieznacznych przeoczeń, gdyż tak mi nakazywał obowiązek, lecz podkreślam to z całym naciskiem, że nie czynię tego w formie zarzutu wobec pracy, będącej chlubnem świadectwem rozległej wiedzy muzycznej autora.

Dr. J. W. Reiss.

Przegląd prasy.

Ze stosunków muzycznych we Lwowie.

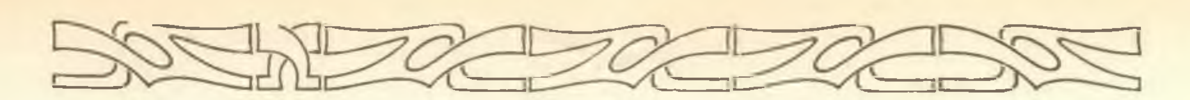
Lwowska „Gazeta wieczorna" coraz częściej i śmielej zabiera głos na temat stosunków muzycznych w stolicy Galicji, piętnując bez ogródek czyny osób (czytaj: p. St. Niewiadomskiego), tamujących rozwój kultury muzycznej i postępujących stale wbrew najkardynalniejszym zasadom etyki. Świeżo w wspomnianym dzienniku (numer z dnia 8 b. m.) w artykule p. t. „Muzyka .. narodowo demokratyczna" po krótkim wstępie, przypominającym poprzednie artykuły „Gazety" na temat stosunków muz. czytamy następujące słowa:

„Lwowski ogół muzykalny, w artykułach wymienionych widzi początki wyzwolenia się z pod narzuconego mu jarzma, ciążącego jak martwa ręka nad lwowską kulturą muzyczną.

Pryjaciele zaś p. Niewiadomskiego i zwolennicy jego „polityki muzycznej", widząc, że pozornie już utrwalony grunt usuwa się im z pod nóg, zamiast otwarcie wypowiedzieć swe żale, chwytają się przeróżnych sposobów, aby przykry wysoce i ujemnie o nich świadczące głosy za wszelką cenę osłabić. Pouczeni na poufnych konferencjach

---

[1]) Ktoby pragnął zaznajomić się z zasadami teorji mensuralnej, temu można polecić przystępnie napisaną książkę: H. Bellermanna „Die Mensuralnoten u. Taktzeichen des XV u. XVI Jahrhts".



w kawiarni kryształowej, pouczeni przez samą głowę nowego stronnictwa „polityków-muzykalnych", rozbiegają się po mieście i wymyślają niestworzone rzeczy na domniemanych autorów owych rewelacji.

Widząc, że i to nie skutkuje, czując, że braknie naiwnych, którzyby uwierzyć chcieli w rzekomą *vendettę*, stronnicy p. N. poruszyli nowe sprężyny, więcej elastyczne i więcej—ich zdaniem—przemawiające do przekonania.

Według nowych przeto „obrończych" pogłosek, słowa prawdy, wypowiedziane przez „Gazetę" o p. N. i towarzyszach, to już nie zemsta p. X., Y. lub Z., ale... *finta wyborcza* (!) *zemsta demokracji polskiej.*

„Gazeta" dlatego odkrywa ciemne strony działalności p. N. i towarzyszy, dlatego pisze tak nieżyczliwie o zasłużonym grabarzu muzyki polskiej, bo on reprezentuje muzyczną... *narodową demokrację*, bo on niewątpliwie dzierży wyborcze karty wszystkich szkół muzycznych, pod presją jego należących do obozu endeków i całą przyszłość widzących w recenzjach lub wzmiankach „Słowa Polskiego".

Jakie szczęście, że w okręgach, w których nasi kandydują posłowie, niema wcale szkół muzycznych, ani tak poważnych reprezentantów *tej nowej gałęzi* w muzycznej polskiej twórczości!!?

A może to i źle.

„Gazeta" nasza, nie mając żadnych w tym kierunku obowiązków „dyskrecji politycznej", będzie zawsze śmiało popierała polską bezpartyjną twórczość muzyczną, będzie też bez osłonek piętnowała tych, którzy jej *trumnę* sposobią, a gwoździe do niej, nekrologi i pienia żałobne... zagranicą zamawiają.

Moskiewski chór synodalny.

P. Al. Poliński zamieścił w „Kurjerze Warszawskim" informacje o kapeli śpiewackiej synodalnej z Moskwy, której produkcje na koncercie w sali Filharmonji wywołały jednogłośne wyrazy zachwytu.

„Fundacja tej kapeli dawnych sięga lat, pierwszy bowiem zespół wytworzono, wraz z ustanowieniem patrjarchatu w Rosji, w 1589 roku.

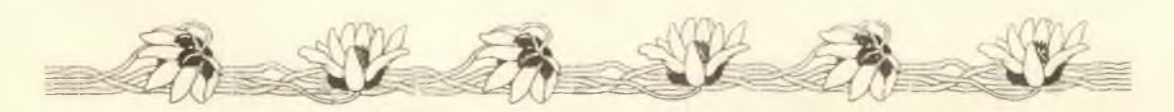
Jak w Polsce ówczesnej, równie i w Rosji, która wtedy czerpała wiele wzorów dla siebie z Krakowa i Warszawy, pierwsze kadry śpiewacze składały się z kleryków. Z początku były one nieliczne, lecz już w pierwszej połowie XVII w. śpiewało w chórze około 50 osób. Nieosobliwy to jednak był chór. Kiedy bowiem na Wawelu rorantyści nasi już XVI stuleciu chwalili Pana *ante praenobili italiana*, na cztery i więcej głosów, patrjarszy chór moskiewski całą gromadą śpiewał *unisono* aż do drugiej połowy XVII wieku; znacznie później dopiero na dwa, potem na trzy, wreszcie na cztery głosy.

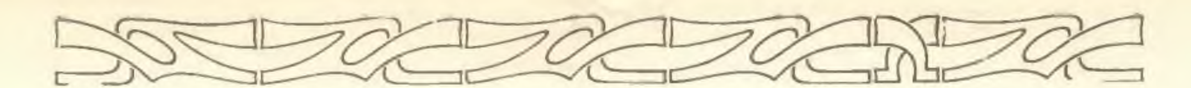
Komu głównie chór zawdzięcza ów śpiew wielogłosowy, wprowadzony do cerkwi za panowania Teodora Aleksiejewicza, historycy rosyjscy nie zaznaczają.

Stało się to za sprawą polaka Mikołaja Dyleckiego, którego car Feodor, protektor nauki i sztuki polskiej (prawdopodobnie za sprawą swej żony, polki, Agaty Gruszeckiej) mianował dyrektorem carskiej kapeli śpiewaczej. Wtedy to Dylecki przełożył z polskiego na język rosyjski swą „Gramatykę muzyczną" i podobno wprowadził do Rosji metodę śpiewania z nut na linjach. Wtedy również powołano do chóru chłopców (dyszkanty i alty), co wreszcie umożliwiło wykonywanie utworów na chór mieszany.

W r. 1721 zniesiono patrjarchat, a ustanowiono „świątobliwy synod". Odtąd kapela otrzymała nową nazwę: chóru synodalnego i tę nosi po dziś dzień.

Do r. 1829 w szkole chóru uczono tylko śpiewu zespołowego, liturgicznego. W tym roku rozszerzono nieco zakres nauk, a w r. 1898 plan nauk zrównano ze średniemi zakładami naukowemi, z kursem dziewięcioletnim, a na czele szkoły postawiono już nie jakiegoś tam piewca duchownego, lecz fachowego muzyka. Pierwszym dyrektorem szkoły synodalnej był Smoleński, drugim Orłow, obecnie tę godność piastuje znakomity kompozytor Kastalski batutę zaś kapelmistrza dzierży w ręku p. Danilin".





KONCERTY.

§ Koncert kameralny (2/V), urządzony staraniem Sekcji muz. zbior., zawierał w programie kwartet smyczkowy Mozarta, kwartet smyczkowy Statkowskiego oraz pieśni Opieńskiego, Starczewskiego i Dłutowskiego (pp: Dłutowski, Brzeziński, Kmieć i Buttler), a wokalne—p. Wróblewska, obdarzona ładnym, dźwięcznym głosem sopranowym.

Kwartet cenionego naszego kompozytora Romana Statkowskiego, który usłyszeliśmy po raz pierwszy, utrzymany jest w formie klasycznej i składa się z 4-ch części. Jasny, przejrzysty styl, piękne harmonje, szlachetny rysunek melodyjny, przytem technika kompozytorska, zdradzająca muzyka wytrawnego, wykształconego wszechstronnie utwierdza nas w mniemaniu, iż w kwartecie Es-dur przybyło polskiej muzyce kameralnej, mówiąc nawiasem bardzo ubogiej, dzieło wartościowe, zasługujące zewszech miar na uznanie.

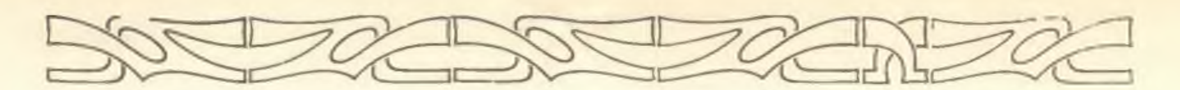
Z utworów wokalnych, prócz pieśni H. Opieńskiego, o których wspominałem już kilkakrotnie na szpaltach „Przeglądu", wyróżniły się bardzo korzystnie pieśni F. Starczewskiego, zwłaszcza „Tęcze", ujmująca słuchacza szczerym, niewymuszonym wyrazem oraz wdzięczną i ładną melodją. *A. Zabłocki.*

§ 7 maja w przejeździe z Moskwy do Rzymu (na wystawę) wystąpił w sali Filharmonji słynny moskiewski chór synodalny, pod dyr. Danilina. Takiego zespołu mogą pozazdrościć Moskwie wszystkie metropolje Europy. Bo pomijając to, że składa się z osób kształcących się fachowo (w szkole synodalnej) celuje doborem wyjątkowo pięknego materjału głosowego, obszernego w skali, technicznie wydoskonalonego, frazuje z precyzją, moduluje artystycznie, słowem zasługuje na same plusy i superlatywy. Program obejmował utwory religijne Smoleńskiego, Tołstjakowa, Bortniańskiego, Czesnokowa, Greczaninowa, Czajkowskiego, Rachmaninowa i Kastalskiego.

Przegląd czasopism muzycznych.

= *Hudebni Revue*, organ czeskiego stowarzyszenia artystycznego „Umelecka Beseda", najpoważniejsze czeskie czasopismo muzyczne zarówno ze względu na dobór współpracowników jak i swój charakter, rozpoczęło 4 rok wydawnictwa. Hudebni Revue ma jeszcze i ten właściwy sobie przymiot, że służąc w pierwszej linji muzyce ojczystej nie zapomina (zwłaszcza w czasach ostatnich) i o innych krajach słowiańskich. Muzyce polskiej (nowoczesnej) poświęca „Revue" w tegorocznych zeszytach (1, 2) specjalny artykuł pióra p. Henryka Opieńskiego. W nr. 3 zamieszcza p. Calma Vesela garstkę informacji o życiu muzycznem w Warszawie, zaś w nr. 5 w treściwej ocenie wymienia dr. Chyb. ostatnie polskie nowości muzyczne wykonywane w większej części w ubiegłym sezonie przez Warsz. Orkiestrę Symfoniczną. W nr. 2 p. R. Vesela ocenia książkę d-ra Jachimeckiego o Haydnie. Z innych prac zawartych w zeszytach 1—5, rok IV, wymienić należy: Nebuszka: „E. Hvala", Löwenbach: „O nowej operze Ostrcila „Poupě", Stecker: „Ottokar Hostinsky i jego wpływ na twórczość Smetany", Fischer: „Kilka wspomnień o Smetanie", Nowotny: „O nowych kompozycjach Förstera", Kunc: „Leosz Janaczek", Hoffmeister: „Jan Władysław Dussik (w 150 rocznicę urodzin), Nebuszka, Schurek i Vesely: „W sprawie „Karnawału" Smetany", Stepan i Nowotny: „Komentarze do Borysa Godunowa Musorgskiego", Lhotka: „O rozwoju życia muzycznego w Kroacji", Stecker: „O najnowszej harmonji", Spilka: „Metoda Maksa Battki", Spilka: „O metodzie Dalcroza". Löwenbach: „Młody Wiedeń", Schulhan i Nowotny: „Stulecie konserwatorjum w Pradze", Strnad: Wincenty d'Indy (z powodu 60 rocznicy urodzin). Każdy zeszyt zawiera ponadto bogaty dział informacyjny, bibljograficzny, przegląd czasopism, oraz krytyki koncertów i przedstawień operowych z Pragi i większych miast czeskich.





Kronika.

= **Errata**: W ostatnim (9) zeszycie „Przeglądu“ w artykule d-ra Reissa o Hoffmanna pismach o muzyce w tytule pracy przeoczono błąd drukarski. Zamiast Ernesta Teodora **Amadonna** Hoffmanna, powinno być: Ernesta Teodora **Amadeusza** Hoffmanna pisma o muzyce.

= **Warszawska Ork. Symf.** po ukończeniu sezonu w Filharmonji w przeważnym swoim składzie wyjechała do Rostowa nad Donem, gdzie grać będzie w ciągu sezonu letniego pod dyrekcją tamtejszego kapelmistrza p. Hessina. Pozostali członkowie orkiestry weszli w skład nowozorganizowanej orkiestry Doliny Szwajcarskiej.

Przyszły sezon koncertowy w Filharmonji dotychczas jeszcze nie zadecydowany.

= **Petersburg**. W r. b. otrzymali nagrody następujący wychowańcy konserwatorjum: złote medale: Lewensztajn (skrzypek), Rozenberg (pjanista), Hofman (pjanista), Bogajewskij (harfista), srebrne medale Józef Lesman, Lednik, Herbowickij, Magazyner (skrzypce), Natus (wiolonczela), Kajanus (harfa).

— A. Zilotti w przyszłym sezonie organizuje 8 koncertów abonamentowych, 3 koncerty nadzwyczajne i kilka kameralnych. Jeden z koncertów symf. poświęcony będzie Lisztowi; wystąpią na nim dwaj wybitni uczniowie twórcy rapsodji węgierskich: Feliks Mottl w charakterze kapelmistrza (legenda o św. Cecylji, chóry do „Prometeusza“ i „Grauer-Festmesse“) i A. Zilotti jako pjanista. Program koncertu 26 listopada st. st. zawierać będzie wyłącznie utwory kompozytorów hiszpańskich (pod dyr. Ambrosa z Madrytu).

= **Chór synodalny z Moskwy** po występie w Warszawie udał się do Rzymu (główny cel podróży). W wiecznym mieście chór wystąpi na koncercie 16, 18 i 20 maja, następnie śpiewać będzie w Florencji (22 maja) w Wiedniu (26 maja) i Dreznie (29, 30 i 31 maja). Na koszty podróży chóru assygnował skarb państwa 8,000 rb., do sumy tej komitet wystawy w Rzymie dodał 30 tysięcy franków.

= **Konkurs**. 3 listopada r. b. odbędzie się w Petersburgu (w sali konserwatorjum) konkurs artystów skrzypków uczniów prof. Auera (nagroda 1000 rb.). Do konkursu stanąć mogą wychowańcy konserwatorjum petersburskiego (jak już wspomniano: uczniowie prof. Auera), którzy ukończyli studja przed rokiem 1909. Uczestnik konkursu obowiązany wykonać prelud, fugę lub ciaconnę Bacha, jeden z koncertów: Beethovena, Spohra № 8 lub № 9, Mendelssohna, Brahmsa, Czajkowskiego, Głazunowa, Wieniawskiego fis-mol, Ernsta fis-mol, Paganiniego D-dur, Vieuxtempsa a-mol (№ 5) i dwa lub trzy utwory według własnego wyboru.

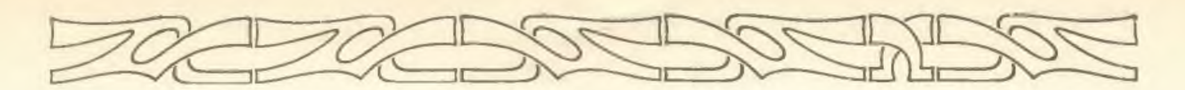
= **IV międzynarodowy kongres muzyczny**—jak już donosiliśmy—odbędzie się w Londynie w dniach 29 maja—3 czerwca. W ciągu tego czasu dany będzie szereg koncertów historycznych, kameralnych symfonicznych i muzyki wojskowej. Program obejmuje prawie wyłącznie dzieła kompozytorów angielskich. Z liczby koncertów trzy poświęcone będą współczesnym przedstawicielom muzyki angielskiej. Lista tych ostatnich przedstawia się b. okazale; zamieszczono na niej następujące nazwiska: Parry, Stanford, Corder, Holbrooke, Mac Cunn, Walford Davies, Vaughan Williams, Carse, Mackenzie, Elgar, Cowen, German, Coleridge-Taylor, Wallace, Bell, Ethel Smyth, York Bowen, Bridge, Corder, Dale, J. Friskin, Balfour Gardiner, H. Farjeon, J. B. Mc. Ewen, Ronald, Matthay, Norman O'Neill, Feliks Swinstead, Walthew.

= Prawo wydania drukiem opery R. Straussa **Kawaler z różą** nabyła Anglja i Ameryka za 250 tysięcy marek.

= **Reger** oprócz wymienionego na tem miejscu w ostatnim zeszycie dzieła chóralnego op. 119 w ostatnich czasach wzbogacił literaturę muzyczną następującemi kompozycjami: 1) Koncert fortepjanowy op. 114, wykonany pierwszy raz w Berlinie (wyk. Kwast-Godapp) najeżony jest nadzwyczajnemi trudnościami i niezbyt łatwy „do strawienia“; wykonanie trwa 50 minut; według opinji dzieło więcej oszałamia, aniżeli zachwyca; 2) Sonata na wiolonczelę i fortepjan op. 116, przyjęta bardzo życzliwie (Lipsk) tak ze względu na treść (najbardziej podobało się scherzo i finał: warjacje) jak i przejrzystość budowy przypominającej fakturę Brahmsa; 3) Sekstet smyczkowy op. 118 wykonany po raz pierwszy także w Lipsku i przyjęty „z uznaniem“.

= **W Bergamo** odnaleziono rękopisy nieznanych oper Donizettiego: Gemma di Vergi (jednoaktowa) i „Sancha di Castillo“ oraz pierwsze szkice „Napoju miłosnego“.

= **Paryż**. Akademja sztuk pięknych nagrodę Rotschilda (6000 fr.) przeznaczoną dla zachęcenia do pracy utalentowane-



go artysty lub w uznaniu karjery artystycznej" przyznała kompozytorowi Gabrjelowi Dupon twórcy oper: „La Cabrera" i „La glu".

= **Muzyka rosyjska zagranicą.** W Berlinie, zarówno w Lipsku duże zainteresowanie wywołały „wieczory Skrjabina", na których autor wykonał szereg kompozycji fortepjanowych. W Gdańsku, na koncercie symfonicznym, poświęconym muzyce rosyjskiej, wykonano pod dyr. Hessa piątą symfonję Czajkowskiego, „W Azji środkowej" Borodina i „Wiosnę" Głazunowa. W Genewie program 6 abonamentowego koncertu symfonicznego zawierał wyłącznie dzieła kompozytorów rosyjskich; głównym numerem była symfonja Kalinnikowa. Solista, Rudolf Ganz, wykonał koncert b-mol Czajkowskiego. Występujący w charakterze dyrygienta pjanista Ossip Gabrylowicz zorganizował w Norymberdze koncert symfoniczny, złożony z dzieł rosyjskich. W Liège w sali konserwatorjum odbył się koncert muzyki rosyjskiej; program zawierał: drugą symfonję Borodina, serenadę Głazunowa, „Noc na Łysej górze" Musorgskiego, koncert skrzypcowy Czajkowskiego i solowe utwory na skrzypce. W Bremie muzyce rosyjskiej poświęcono 4 koncert filharmonijny pod dyr. Wendela; wykonano 2 symfonję Borodina, „Franczeskę" Czajkowskiego, koncert skrzypcowy Głazunowa (Zimbalist). W Brukselli w końcu stycznia odbył się I „Concerts Durant"; program złożony z dzieł muzyki rosyjskiej zawierał: I-szą symfonję Borodina, 3-cią symfonję Korsakowa i tegoż koncert fortepjanowy cis-mol, Ljadowa „Zaczarowane jezioro", serenadę Głazunowa i koncert fortepjanowy Ljapunowa. 21 stycznia w rocznicę urodzin Bałakirewa w sali Beethovena w Berlinie odbył się koncert złożony z utworów zmarłego kompozytora rosyjskiego, grano: uwerturę „Król Lear", symfonję C-dur i koncert fortepjanowy (pierwsze wykonanie) dokończony przez Ljapunowa; dyrygował Ljapunow. W Brukselli w sali Erarda na koncercie kameralnym poświęconym muzyce rosyjskiej zapoznano tamtejszą publiczność z dziełami Czajkowskiego (trio), Areńskiego (trio) i Rubinsteina (sonata).

Poza tem na programach koncertów symfonicznych i kameralnych prawie wszystkich większych miast Europy stale figurują nazwiska Bałakirewa, Borodina, Czajkowskiego, Głazunowa, Juona, Korsakowa, Ljadowa, Ljapunowa, Musorgskiego, Rachmaninowa, Rubinsteina i wielu in.

= **W Pradze** odbywają się uroczystości jubileuszowe towarzystwa śpiewaczego „Hlahol". Z polskich korporacji pokrewnych biorą udział w uroczystościach Lutnie: warszawska i łódzka i „Harfiarze" warszawscy pod dyr. W. Lachmana.

= **Londyn.** Obecnie panujący król Jerzy V ofiarował londyńskiemu British Museum bibljotekę muzyczną królów angielskich. Bibljoteka, zapoczątkowana w XVIII w. oprócz bogatego zbioru wydawnictw ogłoszonych drukiem, zawiera kolekcję najcenniejszych manuskryptów (z górą 1000 egz.) w tej liczbie autografy Scarlattiego (tom koncertów), Händla (88 tomów rękopisów i 41 tom kopji), Purcella i in.

= **Wolf Ferrari** napisał oratorjum (Geistliches Mysterium), „Wskrzeszenie córki Jaira" wykonane po raz pierwszy w Bremie w katedrze św. Piotra.

= **„Allgemeiner Deutscher Musikverein"** ogłasza, że „47 Tonkünstlerfest" odbędzie się w r. b. 22—25 października w Heidelbergu i połączony będzie z obchodem 100 letniej rocznicy urodzin Liszta. Dyrygować będą: Mottl, Strauss, Hausegger i Wolfrum. Na czele całego szeregu solistów stoi F. Busoni. Program: oratorjum „Chrystus" (22 października), symfonje: „Dante" i „Faust" (23-go). „Ce qu'on entend sur les montagnes", „Tasso", dwa epizody z „Fausta" Lenaua, koncert fortep. A dur, Danse macabre etc. (24-go). Oprócz tego dwa koncerty dzienne (24 i 25 października) poświęcone będą kompozycjom fortepjanowym i wokalnym Liszta ostatni zaś (25-go), złożony będzie z niewydanych (rękopisy) lub rzadko wykonywanych kompozycji orkiestrowych i chóralnych mistrza.

Muzyka na prowincji.

= **Częstochowa.** W dniu 2-im maja odbył się koncert Lutni z udziałem chóru techników lwowskich pod kierunkiem prof. Wolfsthala. Chór imponuje głosami dźwięcznemi i młodemi, pełnemi timbru; śpiewacy dobrze władają głosami zwłaszcza tenory biorą nader wysokie dźwięki, kryjąc je umiejętnie. Chór brzmi dobrze, zbywa mu jednak na równości brzmienia akordów, a to z powodu przewagi jednych głosów nad drugimi w odtwarzanych pieśniach: Szopskiego, Wolfstahla, Maszyńskiego, Niewiadomskiego i innych, chór wykazał zalety subtelnego frazowania, a przedewszystkiem wyrazistej deklamacji i dobrej charakterystyki niektórych efektów np. „Bąk i róża" Veita i melodji

ludowych. Chór przyjmowany był przez publiczność owacyjnie. Uzdolniony skrzypek, p. Z. Szwarcenstein, o którego występach w Berlinie, Lipsku, Monachjum i Krakowie w pismach zagranicznych czytamy nader pochlebne wzmianki, odegrał trudny, choć monotonny w nastroju koncert a-mol Goldmarka, wykazując w adagiu zdolności subtelnego prowadzenia cantileny, w finale zaś, zwłaszcza w kadencji, trudne rzuty do oddalonych pozycji, pokonywał z łatwością. Technikę p. Sz. posiada dużą, a i strona uczuciowa ma nie małe zalety. Młody skrzypek jest uczniem Tadeusza Hanickiego. W koncercie brały też udział zespoły instrumentalne Lutni.

— 4 maja w sali Lutni dał się słyszeć po raz pierwszy w Częstochowie pjanista, Wsiewołod Boujukli, który w r. 1895 ukończył moskiewskie konserwatorjum, jako uczeń prof. Pabsta. W odegranych utworach: sonacie (quasi fantazja) „Après un lecture du Dante“ Liszta, oraz kompozycjach Paderewskiego, Skrjabina, Rubinsteina i innych wykazał niepospolitą technikę, siłę i temperament ognisty; do całości jednakże artystycznej przydałaby się jeszcze powściągliwość i miara artystyczna, na której zbywa p. Boujukli'emu: uwidoczniło się to najwyraźniej w nocturnie Chopina i balladzie. Organizacji duchowej pjanisty najlepiej odpowiadały utwory Liszta, Rubinsteina, Skrjabina i t. p. Oryginalnością swoją i środkami, jakiemi włada, p. Bujukli doprowadził publiczność do entuzjazmu. P. E. Larosi dźwięcznym głosem odśpiewała arje z Toski, Mignon i Carmeny. *L. W.*

= **Piotrków**. Dnia 3-go b. m. koncertował w naszem mieście p. Zygmunt Szwarcenstein, bardzo utalentowany skrzypek. Pan Szwarcenstein ma piękny ton, bardzo czystą technikę i niezwykłą lekkość smyczka; uwydatniły się te zalety najwyraźniej w „warjacjach“ Paganiniego na strunie G. Poza tymi warunkami, niezbędnemi dla doskonałego oddania szaty zewnetrznej dzieł sztuki, p. Szwarcenstein posiada znakomitą zdolność wczuwania się w treść tychże utworów, a szczególnie dzieł o poważniejszym charakterze. Najwspanialej wykonał p. Szwarcenstein koncert a-mol Goldmarcka. Wrodzona głębia duchowa młodego artysty nie odpowiada kompozycjom lżejszym. „Legenda“ i „Capriccio“ Bohm'a, „Mazurek“ Zarzyckiego i im podobne drobiazgi wykonane były przez p. Szwarcensteina znacznie słabiej; widocznem było, że są one tylko daniną, złożoną na ołtarzu muzycznego analfabetyzmu prowincji. Towarzyszyła na fortepjanie p. Szwarcensteinowi p. Przyszychowska. *S. B.*

Z żałobnej karty.

= W Żywcu zmarł, słynny w swoim czasie artysta-śpiewak śp. **Leon Borkowski**. W chwili zgonu liczył 87 lat i żył w ostatnich latach jako emeryt sceny skarbkowskiej, na scenie tej bowiem pracował w latach od 1872 do mniej więcej 1880 i święcił trjumfy, jako basista, obdarzony głosem fenomenalnym, którym przedtem czarował zagranicę, występując jako śpiewak na scenach niemieckich. W chwili powstania stałej Opery we Lwowie już jako 50-letni człowiek przybył w r. 1872 do Lwowa i tu razem z Köhlerem i Zakrzewskim był przez szereg lat filarem opery. Największe sukcesy święcił jako Mefisto. Po ustąpieniu ze sceny z powodu podeszłego wieku, wyjechał ze Lwowa i ostatnio mieszkał w Żywcu, gdzie zmarł zupełnie zapomniany.

= *Hilmann Aleksander* znany organista, paryski profesor gry organowej w konserwatorjum w Paryżu i w Schola Cantorum, kompozytor muzyki organowej i wydawca „Archives de l'orgue“ (muzyka organowa 17 i 18 w.) zmarł w Paryżu w 75 r. życia.

= *Collin Karol* również organista bardzo popularny w Bretanji i wogóle w Francji, płodny kompozytor muzyki kościelnej, zm. w 83 r. życia.

= *Radoux Teodor*, kompozytor, belgijczyk, uważany wraz z Gevaërtem i Benoit za największego działacza na polu szerzenia kultury muzycznej w Belgji zm. 20 marca r. b. Radoux był dyrektorem konserwatorjum w Liège, które pod jego kierunkiem zyskało bardzo na rozgłosie, oraz organizatorem i kapelmistrzem koncertów symf. Jako kompozytor Radoux również był znany; pisał oratorja, opery, dzieła orkiestrowe etc.

= *Anna Judic*, z domu Damiens, najznakomitsza śpiewaczka operetkowa francuska, zmarła w Paryżu.

Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki**.

Odbito czcionkami Warszawskiej Drukarni Estetycznej, Wielka 25.

Przewodnik adresowy.

(Zamieszczenie adresu w niniejszym dziale w każdym numerze pisma kosztuje rocznie **2** rb. półrocznie **1** rb.)

Nauczyciele teorji, harmonji, kontrapunktu, instrumentacji.

Biernacki Michał, prof., Widok 14.
Czerniawski Tadeusz, Al. Jerozolimskie 63.
Kruziński Wincenty (lekcje teorji i harmonji) Sadowa 3-19.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Rytel Piotr, Długa 29.
Statkowski Roman prof., Ordynacka 11.
Surzyński Mieczysław, Kanonja 12
Szopski Felicjan, Al. Jerozolimskie 43.
Stefanowicz Michał, Radna 7.
Chojnacki Roman, Krucza 7,

Nauczyciele śpiewu solowego.

Bogucki Stanisław, Krucza 47 m. 8. Tel. 140-72 przyjmuje od 12—1.
Chodakowski Józef, prof., Ordynacka 11.
Comte-Wilgocka, Bracka 6.
Giustiniani Karol, prof., Nowy-Świat 7.
Lipiański Józef prof., Al. Jerozolimskie 66, m. 9 od 11—1 i od 3—5.
Kopytowska Marja, Widok 15.
Mielęcka Jadwiga, Smolna 23—7.
Miller Władysław, Szkolna 1.
Myszuga Aleksander, Krak.-Przedmieście 6.
Otto Władysław, Hoża 23.
Szymańska Marja Mokotowska 39—15.

Nauczyciele gry fortepjanowej.

Brenner Dorota, Ś-to Krzyska 43.
Buszówna Wanda, Żabia 4-28.
Cymbaliński Stefan, Mokotowska 49.
Domaniewski Bolesław, prof., Hoża 40.
Dzierzbicka Irena, Wilcza 59 m. 5.
Gajewska Felicja, Chmielna 64.
Galewska Eugenja, uczennica prof. Pugno. Złota 26. Obecnie: Paryż, 21 rue Jacob.
Jaczynowska Katarzyna, prof., Wspólna 33.
Jagodzińska Stefanja, Marszałkowska 22.
Janowska Marja, Krucza 24—7.
Kruziński Wincenty, Sadowa 3-19.
Łopuska-Wyleżyńska Helena, Wilcza 55—12.
Meizner-Szwarcowa Chłodna 30.
Melcer Henryk, Wspólna 54, m. 7.
Michałowski Aleksander, prof., Włodzimierska 11.
Nowacka Leokadja, Wilcza 55—12.
Płosajkiewicz L. T., Prosta 36.
Przyałgowski Ignacy, prof., Zielna 15.
Rafalska Wanda, Złota 37—10.
Różycki Aleksander, prof., Piękna 16B.
Rytel Piotr, Długa 29.
Rytel Aniela, Długa 29.
Starczewski Feliks (akompanjament), N.-Świat 22, przyjmuje od 3 — 4.
Strobl Rudolf, prof., Krucza 41.
Szycówna Leonarda, Żórawia 28.
Tarczyńska Cecylja, Wspólna 51.
Tisserant Ludwik, Krucza 18.
Urstein Ludwik, prof., Krak.-Przedm. 9, (wejście od ul. Królewskiej № 1).
Wąsowska Rudiger Marja prof. szk. Tow. Muz., Marszałkowska 81 m. 19 od 5—7
Wędrychowska-Czaplicka, Piękna 22, tel. 140-58
Wiśnicka Janina, Elektoralna 20.
Witkowska Wiktorja Kopernika 18.
Wysocka Sława, Nowogrodzka 19.
Zabłocki Adam, prof., Jerozolimska 67.

Nauczyciele gry skrzypcowej.

Aust Romuald profesor, Wspólna 64.
Barcewicz Stanisław, profesor, Ordynacka 10.
Bobilewicz Leopold, Chmielna 45.
Dłutowski Wojciech, Piwna 3.
Drutman Jakób prof., Marjensztadt 19.
Kreczmer Arkadjusz, Obożna 9.
Ozimiński Józef, Krak.-Przedmeiście 16.
Klajn Al. prof., Wspólna 56 ,m. 9.
Klimek Ewaryst, Mokotowska 71—31.
Kownacki Antoni, Wspólna 45.
Seroka Fr., Żórawia 6.
Szpechta, Żelazna 85.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12

Nauczyciele gry na flecie.

Królikowski Władysław, Freta 33.

Nauczyciele gry na oboju.

Z. Singer profesor, Krucza 23.

Nauczyciele gry na wiolonczeli.

Sebelik Jan, Marszałkowska 79.

Nauczyciele gry na kontrabasie.

Lewit A., Członek Warsz. Ork. Symf. Nowolipie 40 40.

Kierownicy chorów.

Czerniawski Tadeusz, Al. Jerozolimskie 63.
Godecki Tomasz, Ś-to Krzyska 30.
Lachman Wacław, Chmielna 32.
Maszyński Piotr, Dyrektor „Lutni", Chmielna 8.
Miller Władysław, Szkolna 1.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, Nowogrodzka 58.
Tisserant Ludwik, Krucza 18.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

Kapelmistrze.

Fitelberg Grzegorz, Mazowiecka 8.
Melcer Henryk, Wspólna 54 m. 7.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Oziminski Józef, Krak.-Przedmieście 16
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

Kierownicy zespołów salonowych i muzyki antraktowej.

Kokorzycki Stefan, Nowy-Świat 43.
Rysz Jerzy, Śliska 6—14.

Związki.

Związek muzyków Królestwa Polskiego Foksal 11
Warszawski Związek muzyków, Chmielna 30.
Stowarzyszenie Organistów, Książęca 21.

Wspomnienia historyczne.

(Od 15 — 31 maja).

17 maja 1050 um. Gwidon z Arezzo
18 „ 1832 ur. się Goldmark.
18 „ 1843 ur. się Sgambati.
20 „ 1896 um. Klara Schumann.
21 „ 1897 um. Karol Mikuli.
22 „ 1813 ur. się R. Wagner.
22 „ 1872 położenie kamienia węgielnego pod budowę teatru w Bayreuth.
23 „ 1838 ur. się Józef Wieniawski.
24 „ 1791 założenie berlińskiej Singakademie.
26 „ 1900 położenie kamienia węgielnego pod budowę gmachu Filharmonji Warszawskiej.
27 maja 1799 ur. się Halevy.
27 „ 1822 ur. się Joachim Raff.
27 „ 1840 um. Paganini.
29 „ 1901 wystawienie „Manru“ Paderewskiego w Dreznie.
29 „ 1862 um. Fr. Mirecki.
30 „ 1866 wystawienie „Sprzedanej narzeczonej“ Smetany w Pradze.
31 „ 1809 um. Józef Haydn.
